drawing and writing were one

Etel Adnan und die ursprüngliche Prothese

Dennis Schmolk

M.A. Gesellschaftstheorie
Matrikelnummer: 206141 | Mail: dennis.schmolk@uni-jena.de
Website: dennisschmolk.de | Telefon: 0160 / 96 55 36 87

Abstract

Der Philosoph Jacques Derrida (1930–2004) und die Künstlerin Etel Adnan (1925–2021) weisen weitreichende biographische Parallelen auf: Beide wuchsen in kolonial geprägten Ländern des Mittelmeerraums auf, beide wurden in der französischen Sprache sozialisiert und beiden blieb das Verhältnis zu dieser Sprache – und Sprache im Allgemeinen – durch das jeweilige Leben hindurch konflikthaft und ambivalent. Während sich Derrida mit der Sprache als einer immer vom Andern kommenden und nie ganz zur „eigenen" werdenden Prothese beschäftigt (v.a. in „Die Einsprachigkeit des Anderen", 1996), findet Etel Adnan eine (scheinbare?) Lösung des Problems darin, dass sie „auf Arabisch malt" (was sie in „To Write in a Foreign Language", 1985, erläutert). Die vorliegende Arbeit versucht einen Abgleich der sprachphilosophischen Positionen und eine Einordnung in historische Kontexte sowie eine Interpretation dahingehend, *was* und in welchem Medium des Ausdrucks Adnan und Derrida hier *bezeugen*.

Schlagwörter: Derrida, Etel Adnan, Sprachphilosophie, Algerien, Libanon



Seminar: Auf dem Weg zu einer Gastlichkeit der Sprache
Dozentinnen: Gloria Freitag und Lisa Elina Memmeler
WS 2022/23. Hausarbeit. Abgabe: 31.03.2023

Inhaltsverzeichnis

1 Phänomenologie des Wortes

φαινόμενον, das, was sich zeigt. Phänomen und Phantasma (φἀντασμα), Doppel- oder Wiedergänger, wie Derrida parallelisiert.

Ein langer, gefalteter Papierbogen; ein Leporello, bemalt oder beschrieben – das ist nicht direkt auszumachen –, in einer Vitrine. Unscheinbar am Rand einer zufällig besuchten Kunstausstellung in der Hauptstadt meines Ursprungs-Bundeslands Bayern: im Lenbachhaus. Die Ausstellung heißt einfach nach der Künstlerin, die mir nichts sagt: Etel Adnan.

Natürlich ist das schon ein falscher Satz: dass mir die Künstlerin nichts sagt. Mit dem Betreten der Ausstellung, eigentlich spätestens mit dem Entschluss, diese Ausstellung zu besuchen, die sich im Schauraum im U-Bahn-Zwischengeschoss und nicht im Hauptgebäude des Lenbachhauses befindet, spätestens mit diesem Entschluss hat die Kommunikation ja bereits begonnen; was mir „nichts sagt“ ist der Name der Künstlerin, einer, wie ich lernen werde, libanesisch-amerikanischen Poetin und Malerin. Und ob sie mir etwas zu sagen hat, ob ich an die in ihrer Kunst konservierten Beobachtungen anschließen kann, musste sich erst zeigen.

Ich sage ich: In den Marginalien drückt sich das Marginale aus, so auch ich.

Zurück zum Leporello.[1] In der Vitrine vor mir liegen knappe 2 Meter Papier, gefaltet (die gesamte Arbeit ist aufgefaltet laut Katalog[2] 4 Meter 50 lang), einseitig mit Formen, Linien, Zeichen, Farbflächen und Schrift versehen. Die Schrift ist meist wie in rechtsbündigem Flattersatz (aber auch kreisförmig und in kleinen Inseln) angeordnet und wirkt auf mich arabisch. Das gesamte Ensemble bleibt rätselhaft-irritierend, aber auch mysteriös-faszinierend. Was wird hier präsentiert? Handelt es sich um Lyrik, etwas Religiöses, eine sprachliche Metakommunikation? Eine Übersetzung oder ein Original? Warum ist es auf eine gewisse Weise lesbar, auf eine andere Weise unlesbar?

Leporello: Ist das nicht eine Opernfigur, Don Giovannis Diener, der einen 'catalogo' verlassener und verflossener Liebschaften als Erfolgsliste vorträgt?

Dieser erste Eindruck ist sinnlich, wenn auch nur visuell. Es ist kein sprachlicher Eindruck, ich sehe mich nicht mit einer explizierten Aussage konfrontiert, nur mit einem implizit Gesagten. Aber Schrift kommt vor, ist nicht zu über-sehen, drängt auf die Sprache und bleibt mir doch verschlossen.[3] Wie ich später lernen werde, ist diese Sprache auch der Künstlerin

[1] Zu Geschichte und Wirkung des Leporellos in Literatur und Kunst siehe Schulz u. a., *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher*. Im Anhang eines Aufsatzes findet sich auch Etel Adnans Aufsatz „The Unfolding of an Artist's Book“ (1998).

[2] Vgl. Delot, Mühling und Gaensheimer, *Etel Adnan*, S. 203.

[3] Leider konnte ich bis heute weder eine Transkription noch eine Übersetzung des Textes auf dem Leporello ergattern. Leider konnte auch die Kuratorin der Ausstellung, Dr. Melanie Vietmeier, trotz weitreichender Bemühungen, nicht weiterhelfen: Sie wurde

nicht eigen, steht ihr nicht beliebig zu Gebote, insbesondere die Schrift gehört ihr nicht; ist nicht die ihre; ist auch ihr verschlossen, aber sehr nahe.

1.1 Das Arabische

Mir ist die Schrift fremd, abgesehen von den Assoziationen: Assoziationen mit in meiner Kindheit besuchten Moscheen, die meinen türkisch- und arabischstämmigen Schulfreunden irgendwie wichtig zu sein schienen, die mir aber nichts sagten – mir sagte ja nicht einmal eine christliche Kirche etwas. Diese Schulfreunde verschwanden mit dem Gymnasialübertritt, was mich anfangs störte und sich dann erklärte, ja naturalisierte, als mir klarer wurde, wie Bildungsbiographien verlaufen, wie die Wahrscheinlichkeiten verteilt sind.

Die nächsten Assoziationen, die mir das Arabische vermittelte, waren geprägt von 9/11, Terrorismus und einer Art Kulturkampf; „wir gegen die“, Achse des Guten. Wie soll man diese Bilder überwinden, diese Assoziationen durchbrechen, wenn man das Arabische ganz ernst nimmt, und ohne die Worte und ihre Bedeutung zu verstehen (die man ja schon in der „eigenen“ Sprache nie ganz verstehen kann)? Was kann, muss, darf mir das Arabische darüber hinaus bedeuten – ohne, dass die intuitiv-offenbare Fremdheit zu einer Exotisierung führt?[4]

Aus den Informationstafeln und einem kursorischen Blättern im Ausstellungskatalog[5] lerne ich, dass es der Malerin-Autorin Etel Adnan ganz anders, aber auch ganz ähnlich ging: Für sie war das Arabische ein Paradies, das ihr verschlossen blieb. Vielleicht die Verheißung einer Heimat.

κατάλογος: die Liste; aber es schlummern hier auch Assoziationen – der kata-logos, das Gegen-Wort oder das unter dem Wort Lauernde.

von einer Mitarbeiterin des leihgebenden Museums (des Mathaf/Arab Museum of Modern Art in Qatar) an die dortige Direktorin verwiesen, leider stand eine Antwort bis zur Abgabe dieser Arbeit noch aus.

[4] Eine spannende Frage, der hier nicht weiter nachgegangen werden kann, ist, inwiefern strukturelle Merkmale des Arabischen (oder auch anderer semitischer Sprachen wie des Hebräischen) einen Einfluss auf die Art des Weltzugangs der Sprechenden haben. Bedeutet eine „arabische Brille“ in der Weltbetrachtung etwas fundamental anderes als eine griechische, eine lateinische oder eine französische; eine deutsche oder englische? Von Etel Adnans eigener Beziehung zu den Sprachen wird in 2.1 noch zu reden sein. Für mögliche Prägungen der Weltbeziehung durch semitische, vokalarme (Schrift-)Sprachen im Unterschied zu etwa den romanischen oder griechisch beeinflussten Vokalschriften siehe Blume, *Ohne Sem und Japheth kein Jesus – christlicher Antisemitismus | 12.2.1* ab Minute 27.

[5] Delot, Mühling und Gaensheimer, *Etel Adnan*.

Meine zweite Erkenntnis: Diese Sprachbiographie erinnert mich an diejenige Jacques Derridas, der ja dem Hadern mit der einen Sprache der Herkunft und ihren Implikationen einen ganzen Aufsatz[6] widmete.

1.2 Allawn wa Alrasm

Später, nach Lektüre des oben erwähnten Katalogs, erfahre ich den Titel des Leporellos: „Allawn wa Alrasm“ (1971), „Farbe und Zeichnung“.[7] Und ich lese eine Einordnung:

> Sich von dem klassischen Erbe der Kalligraphie lösend, das auf der 'Kodifizierung der Schrift' beruht, erprobte [Adnan] in hybriden Werken, wie dem Leporello *Allawn wa Alrasm* (Farbe und Zeichnung) von 1971, eine spezifische freie Ausdrucksform, weshalb sie [...] als Pionierin der [Hurufiyya] bezeichnet wird.[8]

Hurufiyya ist keine Kalligraphie, sondern visuelle Kunst. Gerade von der klassischen Kalligraphie will sie sich abwenden.[9] Die Bewegung verfolgt „the idea that modern artists should use the letter as a visual element in a modern art composition.“[10] und lässt sich nicht trennen von sufistischen und mystischen, esoterischen Konzepten.[11] Aber auch nicht von westlichen Einflüssen.[12]

ilm al-huruf, die Wissenschaft der Buchstaben.

Adnan beschreibt ihr Herangehen so:

> Asked, often, if the drawings and watercolors which I mingle with the written texts are „illustrations“, I have to answer that they are not; they are, rather, an „equivalence“, both a response and a counterpoint to the text used,

[6] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*.

[7] Siehe die Detailabbildungen in 6.

[8] Beßen und Vietmeier, „Das Leben ist eine Reise – Etel Adnans Leporellos“, S. 88.

[9] „For modernist Arab artists, the word hurufiyyah (from the Arabic harf, letter), which already carried an intellectual, esoteric, and Sufi charge, was now invested with a new connotation of formal abstraction – in distinction to the word khattat that denoted the traditional calligrapher.“ Flood und Necipoğlu, *A Companion to Islamic Art and Architecture*, S. 1294.

[10] Naef, „Painting in Arabic“, S. 25.

[11] Eine Nähe zur Zahlen- und Buchstabenmystik der jüdischen Kabbala liegt nahe. Leider erlaubt der Platz hier nicht, dieser Fährte weiter zu folgen.

[12] „Painters all over the Arab world started to make compositions based on the letter. They had all been trained in Western-style painting or sculpture and clearly expressed their intention of being considered as painters, and not as calligraphers, as they are often inadequately named.“Naef, „Painting in Arabic“, S. 25

> not only on a structural basis but also as a means to convey a reading, an intellectual and emotional response to the poetry. Instead of explaining, analyzing my understanding of a particular poem or text in word-language, I utilize the language of painting: in this case written words and the visual text mirror each other and form a new entity which combines them both.[13]

Der freie Umgang mit Sprache(n), mit der Malerei, steht im Fokus. Sprache wird zum Bildelement, aber nicht als Logo oder Poesie, nicht als Gegenstück zur sprachlichen Exploration des Bildhaften in der Beschreibung (sozusagen: die Sprache dient hier nicht der Illustration des Bildes), sondern als eigenständiges Abstraktionsniveau innerhalb eines mehr oder minder abstrakten Werks. Doch wieso?

[13] „The Unfolding of an Artist's Book", in: Schulz u. a., *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher*, S. 542.

2 Sprachverhältnisse

All dies führt uns auf die Frage(n), wie Etel Adnan zu ihrem Sprachverhältnis kam – und was sie dazu bewog, arabische Schriftzeichen in einem Leporello zu verwenden, das in Amerika entstand.[14]

2.1 Etel Adnan und die Sprachen

Adnan schildert in ihrem Essay „To Write in a Foreign Language“[15] (1985) ausführlich ihre Beziehung zu den Sprachen und Schriften. So wuchs sie (geboren 1925) in Beirut zunächst vorrangig mit dem Türkischen als Haussprache auf, aber als Tochter einer griechisch-orthodoxen Mutter. Der Vater hatte mit Atatürk die Militärakademie besucht und war Moslem. Beide Elternteile bedienten sich mehrerer Sprachen; beide des Französischen, der Vater auch des Deutschen. Alle im „ottomanischen Imperium“ sprachen zumindest ein bisschen von einer anderen Sprache, waren aber tief verwurzelt in ihrer jeweiligen Sprache und Kultur.

Das Französische erlebte Adnan zunächst nicht als Kolonialsprache, sondern als Sprache ihrer Schule, der „general education“[16]; aber nach der Unabhängigkeit des Libanon 1943 wurde ihr klar, wie sehr das Französische die Sicht der kolonialen Eliten verkörperte. Das Französische ersetzte, verdrängte, überstrahlte das Arabische: „Arabic was equated with backwardness and shame“[17], Strafrituale durch die französisch-christlichen Nonnen ihrer Schule inklusive.

Zugleich hatte sich die französische Sprache aber auch bei ihr zuhause mehr und mehr durchgesetzt, teils gegen den Widerstand des Vaters, der die ottomanisch-türkisch-arabischen Wurzeln bewahren wollte und Adnan – dies wird uns noch beschäftigen – zeitweise zu arabischen Schriftübungen animierte. Mitten im Zweiten Weltkrieg ziehen Soldaten der unter-

[14] Laut Prangè, „Chronologie“, S. 48, kehrte sie erst 1972 nach Beirut zurück.

[15] Adnan, *To Write in a Foreign Language*, unpaginiert. Verschiedene Quellen datieren diesen Essay auf unterschiedliche Jahre: Scappetone (Scappettone, „'Fog is My Land'“) datiert ihn auf 1989, Naef (Naef, „Painting in Arabic“) zitiert eine elektronische Ausgabe von 1996. Die frühest datierte Zitation findet sich aber an verschiedener Stelle als Beitrag in „Unheard Words“ von Barbara Potter-Fasting und Mineke Schipper (Allison & Busby, 1985). Es wird daher davon ausgegangen, dass der Essay hier zuerst erschien.

[16] Adnan, *To Write in a Foreign Language*.

[17] Ebd.

schiedlichsten alliierten Armeen in Beirut ein, und mit ihnen auch die neue *lingua franca* des Englischen, sodass Beirut trilingual wird: Arabisch, Englisch, Französisch.[18] Nach kurzer Lehrtätigkeit (französische Literatur) in Beirut (ab 1947)[19] und einem Studium in Paris (1949–55)[20] zog es Adnan nach Amerika, wo sie sich in Berkeley niederließ und sich „in die Englische Sprache verliebte".

Adnans Beziehung zum Französischen war Ende der 50er Jahre durch den Kolonialkrieg der Franzosen gegen Algerien[21] massiv beeinträchtigt, sodass sie zeitweise gänzlich auf Publikationen verzichtete[22]. Sie wird damit aber nicht nur einer Publikationssprache beraubt, sondern verstummt nahezu ganz: „I realized that I couldn't write freely in a language that faced me with a deep conflict. I was disturbed in one fundamental realm of my life: the domain of meaningful self-expression."[23]

Im Englischen dann aber eröffnet sich gerade in der Antikriegslyrik – 1955 begann der Vietnamkrieg, in den die USA 1964 eintraten – für Adnan ein neues Wirkungsfeld. Erst, als Adnan 1972 nach Beirut zurückkehrt, greift sie aus Notwendigkeit wieder zum Französischen („Of course, I wrote in French, left English aside out of necessity."[24].)

Das Arabische erlernte sie dabei nie ganz, nur ein Alltagsarabisch; das „volle" Arabisch, einschließlich der Schrift, blieb ihr zeitlebens ein „verlorenes Paradies".[25] Adnan gesteht ein, dass es ihr theoretisch offen stünde, das Arabische zu erlernen, zu studieren, „to acquire Arabic as a full language"[26]. Aber als „person of the perpetual present" liegt ihr diese Art des

studere – sich bemühen, streben, trachten, sinnen ...

[18] In ihrem Essay wird Adnan dieser Tatsache eine große Bedeutung für in der Zerrissenheit der Beiruter, der Libanesen und für die Entstehung des libanesischen Bürgerkriegs zumessen.

[19] Prangè, „Chronologie", S. 36.

[20] Ebd., S. 37.

[21] Der Algerienkrieg, 1954–1962, ist auch für Jacques Derrida ein einschneidendes Erlebnis, auf das in 4 zurückzukommen sein wird.

[22] „It was during the Algerian war of independence. [...] I became suddenly, and rather violently, conscious that I had naturally and spontaneously taken sides, that I was emotionally a participant in the war, and I resented having to express myself in French." Adnan, *To Write in a Foreign Language*.

[23] Ebd.

[24] Ebd.

[25] „Etel describes the Arabic language as her 'paradise that is forever lost'. She often speaks about Arabic in terms of neglect and regret." Kareem, *Unlocking Arabic*.

[26] Adnan, *To Write in a Foreign Language*.

Studierens nicht. An mangelnder Faszination kann es nicht liegen:

> Arabic script has in its essence infinite possibilities, and of course they have been explored and practically exhausted by classical calligraphy and by the geometric patterns made of sacred verses, and turned into clay tiles which ornament the great mosques of the Islamic world.[27]

Es liegt nahe, anzunehmen, dass sie sich das Arabische als Fern-Vertrautes, als Unerfülltes, als stetig Begehren Weckendes weil nie zu stillendes Paradies erhalten wollte. Das Verlorene wird immer wichtiger sein als das Verfügbare. Eine topographisch-geografische Parallele fällt auf. So schreibt Adnans Lebensgefährtin Simone Fattal über Adnans Beziehung zu Kalifornien: „Sie kann nicht mehr [nach Kalifornien] reisen, daher hat es an Wichtigkeit gewonnen."[28] Dasselbe scheint für das Arabische zu gelten.

2.2 Derridas Sprachbiographie

> Ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige.[29]

Wie bereits erwähnt, fallen die Parallelen zwischen Adnans und Derridas Spracherfahrung ins Auge. Auch ihm war das Arabische *verboten*, wie er in „Die Einsprachigkeit des Anderen" erläutert. Derrida spricht hier einerseits (S. 67) vom „Verbot", andererseits (S. 70) vom „Verbotenen". Ersteres bezieht sich auf das Arabische: Es war nicht *direkt* verboten, im Gegenteil, es war „gestattet"[30] – und damit „alles andere als gefördert". Das Arabische war eine Fremd-Sprache unter vielen – und das in Algerien. Alleine dieser Umstand, dass eine koloniale Besatzungsmacht die eigentliche Landessprache als irrelevant und fakultativ behandelte, bedeutete für Derrida eine Form von Verbot.[31] Denn nach seiner Erinnerung wählte (so gut wie) niemand das Arabische als *Fremd*sprache.

---

[27] „The Unfolding of an Artist's Book", in: Schulz u. a., *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher*, S. 541.

[28] Fattal, „Malen als pure Energie", S. 29.

[29] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 11.

[30] Ebd., S. 65.

[31] An dieser Stelle analysiert Derrida ebenfalls, wie die Schwelle zum Gymnasium das Verschwinden der kleinen „Algerier, Araber und Kabyle[n]" bedeutete – eine Erfahrung, die in mir die in 1 geschilderten Erinnerungen erneut wachruft.

Auch bei Derrida erfährt eine Sprache Aufwertung durch Verbot; es ist aber nicht das Arabische, sondern das Französische, das er als „das Verbotene“[32] kennzeichnet. Es wird aufgezwungen und bleibt gleichzeitig verboten, als Sprache „der Herren“[33], die man zwar nutzen muss, um mit diesen zu kommunizieren[34], ihre (stets koloniale![35]) Kultur auf- und anzunehmen; die aber nie die eigene werden kann. Sie bleibt heteronom als Sprache des Gesetzes.

Derrida wird durch den Algerienkrieg in seinem Umgang mit dem Französischen erschüttert; auch findet er keinen Zugang zur (angeblich) dem *franko-maghrebinischen Juden* „angestammten“ Muttersprache des Hebräischen, wie er ausführt.[36]

Die Dichotomie Muttersprache/Fremdsprache überdeckt eine Fremdheit des Vertrauten und ein Fremdes des Eigenen. Eine unzulässige Komplexitätsreduktion.

Krieg, Vertreibung; Gewalt, Kolonialisierung: Diese Eindrücke verbinden Adnan und Derrida, und beide mit 'ihrer' Sprache (des Französischen, der Bilder, der Idiome und Dialekte; ihrer jeweilig autonomen Sprache, die nicht die ihre ist).

[32]Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 70.
[33]Ebd., S. 72.
[34]Daher bleibt Derrida die liebste Verwendung der Sprache eine, die nicht praktisch-kommunikativ, sondern kultisch ist, wie er auf S. 70 schildert.
[35]Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 67.
[36]Ebd., S. 119.

3 Wieso malt eine auf Arabisch? Das verlorene Paradies

> Ein Gemälde ist kein Objekt, es ist eine aufgeworfene Frage, eine Frage ohne Antwort.[37]

In ihrem Gedichtband „Arabische Apokalypse“ nutzt Etel Adnan Symbole, um, wie Sébastien Delot analysiert, sich „die Worte auf ihre Weise anzueignen, indem sie den Text mit Bildzeichen durchsetzt“[38]). Sie erschafft ein „ikonotextuelles System“[39]), das eben auch das ihr verschlossene Arabisch umfasst. Wieso?

εἰκών, das Bild; aber auch das Spiegelbild und die Reflektion; die Ähnlichkeit; und das Phantom – der Spectre, schon wieder das Phantasma ...

> The Arab Apocalypse is more than a poem, it is a combination of the textual and the visual, since it includes graphic elements that constitute a part of the text, „as if the verbal language alone had become an inadequate means of self-expression to Adnan.“[40]

Sie „beherrschte“ die arabische Sprache im doppelten Sinne nicht, und die Sprache beherrschte nicht sie, aber sie wechselwirkten und prägten einander; Adnan wurde vom Arabischen als dem Fremdvertrauten geprägt, das Arabische von Adnan als Dichterin, die gar nicht arabisch dichtete. Erst Ende der 60er Jahre wird Etel Adnan als arabische Lyrikerin wahrgenommen, vor allem durch die Aufnahme von Übersetzungen in Anthologien und Magazine: „Yusuf [al-Khal] hat mich Teil der arabischen Lyrik werden lassen.“[41] Und das, „ohne, dass [Etel Adnan] jemals selbst ein Gedicht auf Arabisch formuliert hätte.“[42]

[37] Delot, „Eine Vielfalt an Bezügen – Etel Adnan zwischen den Sprachen und Kulturen“, S. 72.
[38] Ebd., S. 72.
[39] Montazami, „Etel Adnan – Einen Fluss schreiben“, S. 74.
[40] Sonja Mejcher-Atassi, „Breaking the Silence. Etel Adnan’s Sitt Marie Rose and The Arab Apocalypse,“ in Poetry’s Voice – Society’s Norms, Forms of Interaction between Middle Eastern Writers and Their Societies, dedicated to Angelika Neuwirth, eds. Andreas Pflitsch and Barbara Winckler (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2006), 207; zitiert nach Naef, „Painting in Arabic“.
[41] Prangè, „Chronologie“, S. 39.
[42] Vgl. Beßen und Vietmeier, „Das Leben ist eine Reise – Etel Adnans Leporellos“, S. 87).

3.1 Exorzismen

Wozu das alles? Montazami bezeichnet diesen Umgang mit dem Arabischen, mit dem verlorenen Paradies (insbesondere in der „Arabischen Apokalypse“), auch als einen Exorzismus[43]: Als verbotene Sprache der französischen Schule, als damit geheime und subversive Sprache, entzieht es sich der dichterischen Beziehung, bleibt aber frei, dargestellt, eben gemalt zu werden. Und es exorziert nicht nur das Arabische, sondern den Umgang der Malerin-Poetin mit Sprache als solcher; denn sie löst ihr Problem, indem sie nun auf Arabisch malt: „I went to the Art Department in my free time and I started painting. I soon realized that to me this meant a new language and a solution to my dilemma: I didn't need to write in French anymore, I was going to paint in Arabic.“[44]

ἐξορκισμός, ex-(h)orkismós, das Hinaus-Beschwören. ὅρκος, (h)orkos: Der Bann, der Eid, das Versprechen; aber auch das Zeichen oder der Zeuge (!) des Eids. Was, wenn der Dämon, der hier ausgetrieben wird, etwas bezeugte?

Der Exorzismus verhilft Adnan zu einer neuen Identität, als arabische Dichterin, aber auch als Künstlerin, die einen eigenen, individuellen, neuen Modus der „meaningful self expression“ gefunden hat.

3.2 Identität(en)

Sprache ist identitätsbildend. Gedanken, auch Gedanken über sich selbst, werden in Sprachen gedacht, und seien es auch individuelle Bildsprachen, „ikonotextuelle Systeme“. Wir haben eine erste Antwort auf die Frage, wieso eine auf Arabisch malt: Nur dadurch kann Etel Adnan diese verbotene, verlorene, nie ganz angeeignete, verheißungsvolle Schrift und Sprache in eine Art Identität integrieren; kann sich erstellen, was *individuell* als Sprache der Gedanken ist und *allgemein* als Sprache einer (künstlerischen) Kommunikation.

Identität: Mit sich Identisches, über die Zeit Einheitliches, Gleiches; ein Selbst. Aber auch immer eine Illusion, eine der Retention eingeschriebene Narration.

Dabei spielt freilich eine Rolle, dass keiner je eine Sprache ganz haben, sich an-eignen, keinem eine Sprache ganz eignen kann; dass jede Sprache stets eine fremde bleibt. Wir kommen darauf zurück im Kontext von Heteronomie und Autonomie, dem paradoxen Verhältnis des Eignens.

Festzuhalten bleibt: Was von Adnan wie von Derrida gesucht werden könnte, ist eine Sprache der Identität, die nicht die Welt einengt; die nicht auf radikale und unzulässige Weise die Komplexität der Wirklichkeit reduziert (auch wenn es Wirkung jedes Zeichensystems, jeder Kultur und

Das παράδοξος, die Para|doxie; das, was hinter dem Erwarteten und dagegen steht. Jede Unterscheidung führt eine Paradoxie mit sich – je schärfer die Unterscheidung in eine Dichotomie führt, desto schwerwiegender das Paradox? Was ist mit der ursprünglichen Dichotomie Präsenz/Absenz? Wie schneidend ist die Paradoxie?

[43]Montazami, „Etel Adnan – Einen Fluss schreiben“, S. 74.
[44]Adnan, *To Write in a Foreign Language*.

eigentlich jedes Mediums sein dürfte, die Welt zu verdoppeln und in der Verdoppelung die gesteigerte Komplexität wiederum durch Codes zu reduzieren[45]); die nicht in die Gewalt des Statischen führt, sondern die im besten Sinne *gastlich* ist – nicht im aneignenden, befehlenden Sinne der prätentiösen Gastfreundschaft[46], sondern im Sinne des Hafens; ob es nun der heimatliche ist oder ein fremder.

στάσις, die Statis, was ja nicht nur Stillstand bedeutet, sondern auch die Gewalt des Bürgerkrieges, also der radikal stillstehenden Bewegung, und damit das Paradox im Kern der Begriffe nachzufühlen hilft.

Eine zentrale Konfliktlinie bei Adnan kann dies näher beleuchten: die zwischen Zionismus und Antisemitismus, israelischen und arabischen Konflikten zu den von Israel eroberten Gebieten etc.[47] Etel Adnan jedenfalls publizierte aus arabischer Perspektive auch zu den Kriegen in der Region, was ihr den Vorwurf des Antisemitismus einbrachte:

> She also wrote poetry, in French this time, evoking the Palestinian tragedy. Jébu, written after the 1967 war, published in 1973, narrated the story of the Jebusites, the Biblical people that inhabited the land of Canaan before the establishment of the Israelites, and of their fictional king Jebu. The book, that some considered as anti-Semitic (even though the publisher himself was Jewish), caused some troubles in France, but was nevertheless translated into English and Arabic.[48]

Sie bleibt gleichzeitig kritisch eingestellt gegenüber vielen Aspekten der arabischen Kultur, insbesondere „the tribal mentality still dominant in the Arab world, where loyalty to the family and the clan comes before other allegiances“[49] – aber auch gegenüber der Kritik von (patriarchalen) Stammesstrukturen im Dienste anti-arabischer Propaganda, gerade aus feministischer Perspektive[50]:

[45]Jahraus u. a., *Luhmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition)*, S. 357.

[46]Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 46, 67.

[47]Bei der Erwähnung dieser Konflikte zeigt sich auch bei mir eine Unmöglichkeit der Sprache und der Begriffe. Es scheint unmöglich, die Konflikte in der Region auch nur zu nennen, ohne dabei direkt eine ideologische Position einzunehmen: Kann man von „Palästina“ und „den Palästinenserinnen und Palästinensern“ sprechen, ohne antiisraelische oder antisemitische Narrative zu übernehmen? Kann man von „Eroberung“ sprechen, ohne zugleich einschränkend historisch auszuführen, welche Parteien in welcher Konstellation den Sechs-Tage-Krieg ausgelöst haben? Darf man den Krieg „Sechs-Tage-Krieg“ nennen, nach der Benennung durch die siegreichen Kräfte? Alleine schon die Benennung scheint unmöglich, ohne eine Position zu beziehen; man kann es mit der Sprache hier nur falsch machen. Und Kriegsverbrechen lassen sich nur schwer aufrechnen, ohne neue zu provozieren.

[48]Naef, „Painting in Arabic“, S. 25.

[49]Ebd., 26f.

[50]Leider erlaubt es der Platz nicht, im Rahmen dieser Arbeit stärker auf Fragen von Gen-

> Fighting this tribal mentality not only had a social, but also a political purpose, since it could easily be used by non-Arabs, for instance by the Israelis, to divide the Arabs, as Adnan as Adnan [sic] declared to the feminist journal *Off Our Backs* in 1983, after the Israeli invasion of Lebanon. She had already left Lebanon in 1976, considering that the war was a „new gang fight between rival groups of men."[51]

Auch mit der prinzipiellen Idee einer libanesischen Identität *fremdelt* Adnan. Sie sei „nicht vorhanden, sobald man sie analysieren" wolle, aber „vorhanden, sobald man sie ignorier[e]".[52] Sie fährt fort: „Wir müssen diese Identität in der Gegenwart erschaffen, und mit Entscheidungen, die in die Zukunft weisen. Nationen sind für mich etwas von Menschen geschaffenes, offen für Entwicklungen. Es steckt darin viel Irrationalität. [...] In diesem Feld wird das Künstliche mit der Zeit natürlich, und das Illegale wird legal."[53] Sehen wir ab von den hier wiederum exemplarisch (und subversiv!) dekonstruierten Dichotomien von legal/illegal und künstlich/natürlich, dann interessieren vor allem die Implikationen: Das Fremde kann zum Eigenen werden; das Eigene zum Fremden; denn die „Nation" ist eben nicht natürlich (und das Natürliche nicht künstlich), sondern gemacht und machbar. Das ruft nicht zu einer freien „Erfindung" oder Gestaltung der „Nation" auf, sondern zum Bewusstwerden der Gemachtheit: Kein neues antagonistisches „Wir" gegen ein „Die" oder „Sie" soll entstehen, sondern – sozusagen – die Unterscheidung von Wir | Sie in sich selbst wiedereingeführt werden.

Ein blinder Fleck – wie der Stern, den man nur sieht, wenn man vorbeisieht? Wie das Verdrängte, das man nicht verstehen kann, das einen aber quält?

3.3 Das Geworfensein in die Fragen

> „Niemals [...] wird diese einzige Sprache die meinige sein."[54]

---

der, Feminismus, Sexualität einzugehen. Dass Adnans Umgang mit Themen des Geschlechts auch ihre Beziehung zur Sprache prägte, ist vielleicht anhand ihres ersten Gedichts ersichtlich, das zentral die unterschiedlichen (grammatischen) Geschlechter der Sonne und des Mondes im Arabischen und Französischen behandelt. Dieses Gedicht betrachtet sie als unübersetzbar: „So the poem is not only not translatable, it is, in a genuine sense, unthinkable in Arabic." (Vgl. Adnan, *To Write in a Foreign Language*). Auch in ihrem Roman „Sitt Marie Rose" spielen Gender-Themen eine wesentliche Rolle, und 1990 veröffentlicht sie einen Text über „[A] century of Arab Feminist Writing", vgl. Prangè, „Chronologie", S. 54.

[51] Naef, „Painting in Arabic", S. 26.

[52] Prangè, „Chronologie", 48f.

[53] Ebd., 48f.

[54] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 12.

Worauf stellt dieser Umgang mit der Sprache, den Sprachen, der Schrift und der Kunst nun eine Antwort dar? Meine erste Intuition ist: auf eine Entfremdungserfahrung, auch wenn dieser Begriff zu kurz greift, weil die Sprache schon immer fremd war und daher nicht ent-fremdet werden konnte. Es ist ein Exil ohne Heimat, in dem man höchstens Gast sein kann.

Gast und Heimat. Heimat und Heimeligkeit, Anheimelndes bei Freud; und dann das Un-Heim-Liche; das, was verborgen, absent sein sollte, aber präsent ist. Man denkt an Mark Fisher: Uncanny, Weird (etwas Falsches ist anwesend) und Eerie (etwas Falsches ist abwesend).

Derridas Ausloten aller Tiefen der Sprachbeziehung, der Beziehung der Sprachen zu ihren Sprechenden und der Sprechenden zu den Sprachen, und das Ausloten der Integrierbarkeit des Sprachlichen und Bildhaften bei Adnan; beides ist eine Antwort auf die Verunsicherung des Exils, das exemplarisch ist – die franko-maghrebinische und die libanesische Biographie sind nur ephemere Zufälle eines universellen Phänomens. Das führt uns, im Abstraktesten und Weitesten, auf die Grundform einer Frage: *Was wird hier bezeugt?*

Es ist wohl auch ein Exil, wenn man freiwillig geht.

4 Adnan und Derrida im Dialog: Die Bezeugung eines Mediums

Klar ist: Bezeugt muss nur werden, was an sich unglaublich ist, wie Derrida schreibt[55], was sich nicht von selbst versteht. Das Zeugnis ist ein Akt in der Domäne des Glaubens; vielleicht, weil es auf etwas Transzendentes, etwas Ontologisches, Metaphysisches verweist – und mit diesem Verweis bezeugt?

μετά-φύσις – was jenseits, transzendent, hinter der Natur steht; wobei die Natur die offenbarste Beobachtung einer Umwelt bezeichnet: Das Metaphysische steht vielleicht nur hinter einem scheinbaren Anschein?

4.1 Das Bezeugen von den Rändern

Bei Derrida lesen wir[56] über das Bezeugen, den „exemplarischen Charakter des Beweises", dass „bestimmte Individuen in bestimmten Situationen die Züge einer gleichwohl universellen Struktur bezeugen, offenbaren, anzeigen". Sie tun das offener und heftiger als andere, „wie und weil man es vor allem von einer Verletzung sagt". Was heißt das? Es heißt, dass an ihnen eine Struktur sichtbar wird, die aber nicht nur sie und vielleicht nicht einmal sie am stärksten betrifft; die aber an ihnen gleichsam auskristallisiert und zu Tage tritt. Sie kommunizieren – intendiert oder unbewusst, laut oder beiläufig – etwas über diese Struktur, was sonst vergessen oder verdrängt wird.

N.B.: (be)zeugen, (er)zeugen, ein Kind zeugen, (sich) zeigen, zeihen, ziehen.

Derrida warnt vor einem bestimmten Verständnis dieser Kommunikation; denn „der erste beste" könnte es so deuten, dass es reicht, den einen Fall zu verstehen, die „universale Geisel" zu beobachten, um die Struktur zu verstehen. Diese Verabsolutierung des einen nimmt der Geisel nicht nur die Einmaligkeit, die Historizität, und damit das eigene Erleben und Leiden. Es nimmt auch der Erkenntnis über die Struktur ihre Schärfe: Denn dann könnte sich ein Beobachter dieses universalen Beobachters wiederum distanzieren und die Universalität auf Individualität zurückrechnen.

Die Struktur betrifft aber alles und alle. Der exemplarische Beweis – Derridas Antinomie (?) der Einsprachigkeit des Anderen; Adnans Malen auf Arabisch – weist in der Art einer offenen Verletzung auf die Universalität des Gewiesenen; dafür aber ist die Heftigkeit einer Wunde vielleicht nicht notwendig, aber auch nicht unmöglich. Der Zwischenschritt der Gat-

ἀντί-νόμος, der Wider|spruch zwischen den Sätzen und Gesetzen, den Ge|Sätzen; wer kann ohne zu sprechen urteilen, ob sich Sätze wider|sprechen?

[55] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 39.
[56] Ebd., S. 38–40.

tung interessiert uns hier nur bedingt, aber gehen wir ihn mit: Die Gattung bezeugt die Struktur; die Individuen bezeugen die Gattung; und in der Heftigkeit des Verletzten sind die Individuen vielleicht „allein stehend in einer Gattung". Das nimmt ihnen weder das Individuelle; noch nimmt es den anderen deren Verletztheit, deren Zeugnis; denn Gattungen kann es so viele geben wie Beobachtungen. Aber es verhindert, dass das Bezeugte zum individuellen Problem, zur singulären Erfahrung umgedeutet wird.

Fassen wir erneut zusammen: Beide, Adnan wie Derrida, entstammen einer multisprachlichen, aber primär französisch geprägten „Kultur"; Derrida der franko-maghrebinischen Kultur Algeriens, Etel Adnan der franko-levantinischen Kultur des Libanon. Beide können nicht vorbehaltlos Teil dieser „Kulturen" sein; spätestens der Algerienkrieg bedeutet für beide eine Zäsur. Beide hadern mit den ihnen zugedachten und den kolonialen[57] Sprachen, aber beide machen den Umgang mit Worten und Wörtern, Symbolen und Zeichen zum Kern ihres Wirkens. Beide sind in einem konstanten Übersetzungsprozess tätig[58] – ein Prozess der Übersetzung, der der Kommunikation und dem Denken inhärent ist, der aber im normalen Gebrauch vergessen wird und hier umso drängender, als Verletzung bezeugt, zu Tage tritt.

Derrida schreibt[59] auch davon, dass er lediglich vom äußersten Rand des Französischen aus beobachtet, wahrnimmt, begehrt. Welchen Rand lotet dann Etel Adnan aus, von welchem Rand aus beobachtet und begehrt sie? Denn auch sie hat in einem Sinne keine Heimat, befindet sich in Rändern zwischen Staatenloser und Weltbürgerin; die Zurechnung einer Nationalität bereitet Schwierigkeiten: „Every time anyone would attempt to describe Etel in Arabic, her nationality changed and her foreignness was underlined, for our conditioned imaginary does not know how to take us beyond borders and languages, like Etel does."[60] Sie wird stets dem Frem-

Beobachten: Die kommunikativ anschlussfähige Selektion und Bezeichnung einer Information aus einem Möglichkeitsraum. Begehren: Die Selektion eines Objekts aus einem Möglichkeitsraum anhand subjektiver Qualitäten, die vielleicht ohne jede Mitteilung auskommt; lieben, ohne jemandem etwas zu sagen, wie Derrida sagt. Begehren und Beobachten sind nicht zu trennen.

[57] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 67–69.

[58] Vgl.: „[W]eil dieser Einsprachige [...] also sprachlos ist, [...] ist er in die absolute Übersetzung [...] geworfen." ebd., 119f. Und: „In her many attempts to return to and reclaim Arabic, [Adnan] disrupts the necessity of language and its essentiality to literature and the litterateur. Etel deals with language as a political and artistic idea; it can be a dystopian poem that thinks in Arabic but is written in French, and it can also be a visual appropriation of words, and a constant act of translation from self to text to readers."Kareem, *Unlocking Arabic*.

[59] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 12.

[60] Kareem, *Unlocking Arabic*.

den beigeordnet. Auch sie kann nur von Rändern bezeugen.

4.2 Das Andere und das Ähnliche

> [Wer] sein Künstlerschicksal gewählt hat, weil er sich anders fühlte, merkt bald, dass er seiner Kunst und seiner Andersartigkeit nur Nahrung bieten kann, indem er seine Ähnlichkeit bekennt.[61]

Das Bekennen, das Bezeugen ist nur denkbar in einem Spannungsverhältnis von Fremdem und Eigenem, Ähnlichem und Verschiedenem, Identischem und Variiertem. Weder Kunst noch Denken sind solipsistische Vergnügungen (oder Leiden[schaften]). Derrida kann nur im Dialog mit einem (scheinbar?) Anderen die Einsprachigkeit bekennen; eine reine Sprache des Individuums wäre nicht mehr kommunizierbar, eine allgemeine Sprache an sich nicht mehr ge|eignet, vom Individuum gesprochen (oder gemalt oder geschrieben) zu werden. So, wie Adnan zwischen den Kulturen und Sprachen steht, stehen die Leporellos zwischen Malerei, Dichtung, Zeichnung und Kalligraphie. Sie loten den Zwischenraum aus und bezeugen etwas, und sie tun dies einerseits anschlussfähig, ähnlich und allgemein, aber eben andererseits auch anders und einzigartig.[62] Morad Montazami bezeichnet sie daher auch als „ihr eigenes Sonnensystem“ zwischen „Dichterin, Malerin, Romanschriftstellerin, Journalistin, Bühnenautorin“; eine „Sprachkünstlerin“ wie auch eine „Dechiffriererin ihrer Zeit“[63].

Ich weiß, dass ich scheitere.

4.3 Das Medium, die Form

Nun sei bemerkt, dass wir etwa die Leporellos, aber zu Teilen auch die „Arabische Apokalypse“ keiner konkreteren Form (und auch keinem eindeutigen Medium) zuordnen können; es handelt sich dabei auf den ersten, aber auch auf den zweiten Blick um etwas, was sich schlecht anders denn als „Kunstwerk“ unterscheiden und bezeichnen lässt. Nur damit hat es Ähnlichkeit – von allem anderen unterscheidet es sich:

---

[61] Etel Adnan nach Delot, „Eine Vielfalt an Bezügen – Etel Adnan zwischen den Sprachen und Kulturen“, S. 68.

[62] Dabei ist Adnan auch stark beeinflusst von Paul Klees Beschäftigung mit Kalligraphie, insbesondere derjenigen Chinas. Bereits Klee war fasziniert von der engen Verbindung von Schrift und Malerei. Vgl. Beßen und Vietmeier, „Das Leben ist eine Reise – Etel Adnans Leporellos“, S. 88.

[63] Montazami, „Etel Adnan – Einen Fluss schreiben“, S. 73.

Gerade die Leporellos sind keine „Bücher“ im modernen Sinne des Buchdrucks: Ihnen fehlt das Merkmal der Reproduzierbarkeit. Es handelt sich aber auch nicht um Texte oder Dichtungen im Medium der Schrift oder der Lyrik, denn deren Grenzen werden überschritten. Und schließlich sind es keine Gemälde, Malereien oder Zeichnungen; erstens, da die Verwendung von Schrift als Schrift konstitutiv ist; zweitens, da die Materialität sich der klassischen Darbietungsweise von Arbeiten auf Papier oder Leinwand entzieht[64]; und drittens, da die Rezeption nicht „in a single vision“[65] möglich ist. (Darin sind Adnans Arbeiten natürlich nicht *einzigartig*, aber doch bemerkenswert.)

Die konkrete, sinnlich wahrnehmbare Form des einzelnen Leporellos verweist auf ein dahinterstehendes Medium, das sich nicht bezeichnen lässt (außer im abstraktesten Sinne als das *Medium der Kunst*, womit freilich nicht viel gesagt ist).

Oder anders und als systemtheoretischer Einschub: Die hier gebildeten Zeichen als feste Kopplungen von Farbe, Linie, Schrift, Wort, Satz, Symbol sind klar Formen in einem Medium (verstanden als lose gekoppelte Menge an Elementen), nur ist dieses Medium kein etabliertes, kein bezeichnetes. Das Leporello verweist also auf ein Medium ohne Namen und ohne festgelegte Verwendungsstruktur – und stellt damit die etablierten, traditionellen Formen in den Medien Kunst, Dichtung und letztlich Sprache subversiv, von innen heraus in Frage.[66]

In den Marginalien forme ich aus Buchstaben Bedeutungen.

Adnan bezeugt ein Medium bzw. Strukturen in diesem Medium – einem Medium, das wir vielleicht mit individuellem Ausdruck (self-expression), mit Kommunikation (Sprache), mit einem Verhältnis von Überraschung und Gewohntem (Kunst) assoziieren. Sie deckt – genau wie Derrida – auf, wie wenig „natürlich“, wie wenig selbstverständlich dieses Medium und die darin gebildeten Formen sind; Adnans Arbeiten sind vielleicht Zeugnisse einer „Übersetzung von einer Sprache, die noch nicht existiert und die nie existiert haben wird, in die Sprache eines bereits gegebenen An-

[64] Ähnliches gilt für die Teppich-Arbeiten.

[65] „the unfolding of one’s mental operations is akin, it appeared to me, to these long horizontal scrolls that are not meant to be grasped in a single vision like a painting, but rather to be read, visually, in sequence, like an ordinary book.“ Etel Adnan, „The Unfolding of an Artist’s Book“, nach Schulz u. a., *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher*, S. 542.

[66] Vgl. zu diesem systemtheoretisch informierten Mediem- und Formbegriff z.B. Jahraus u. a., *Luhmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition)*, S. 61.

kommens“[67]. Sie bezeugen, wie wenig Anlass es gibt, diese Sprachen absolut zu setzen und in ihrem Namen zu verwunden.

4.4 Die Verwundung

Die zahllosen Wunden, die Adnan genau wie Derrida in Bezug auf das universell gedachte Medium der Sprache (und nicht nur in Bezug darauf) davongetragen haben, bezeugen eine universelle Struktur in diesem Medium; sie geben eine Struktur der Verletzung *zu lesen*, eine Struktur der Wunde. Der koloniale Charakter der Sprache – für beide überbordend präsent im Französischen, aber gerade für Derrida in jeder konkreten Ausprägung und Strukturierung des Mediums Sprache mindestens impliziert – macht es praktisch und moralisch unmöglich, Sprache *so zu benutzen wie jede und jeder andere*. Derrida versucht die Lösung in einer Dekonstruktion zu finden; Adnan in der Transzendierung der Sprache zum universellen Medium der Kunst.

Dekonstruktion ist nach Derrida keine *Technik*. Vielleicht auch, weil Technik (wie Luhmann immer wieder anmerkte) Konsens einspart, solange sie funktioniert, und Dekonstruktion gar keinen Konsens anstrebt?

Bezeugt wird auch die Prothesenhaftigkeit der Sprache; der Prothese für die Nutzenden der Sprachen, aber auch der Möglichkeit, Sprachen selbst gleichsam pro-thetisch zu erweitern.

πρόσθεσις, die Vor-Fügung oder -Stellung, das Angefügte. τίθημι: ich setze, stelle; aber auch: ich schreibe auf ... Die (med.) Prothese bleibt fremd, aber hilft in der Praxis oft, die radikalste Heteronomie, die des Körpers, zu bewältigen: Schmerz, Vergänglichkeit und Tod.

4.5 Auf der Suche nach einer gastlichen Sprache?

> Poets are deeply rooted in language and they transcend language.[68]

Die Beziehung zur Sprache bei Etel Adnan wird geprägt durch aktuelle, durch politische Ereignisse; durch den Algerienkrieg, den Vietnamkrieg, den libanesischen Bürgerkrieg; auch durch den Sechs-Tage-Krieg und das Attentat auf Robert Kennedy durch einen Palästinenser[69]. Sie geht durch verschiedene Sprachen, stets in Abwendung von Krieg und Gewalt, in stillem oder lautem Protest. Durch ein Antikriegsgedicht wird sie zur „poet in the English language“ – und empfindet dem (amerikanischen) Englisch gegenüber keine vergleichbare Fremdheit und Abneigung wie gegenüber dem Französischen. Der Vietnamkrieg entfacht Poesie, genau wie der libanesische Bügerkrieg. Die Poesie wird (temporär) zur freundlichen und offenen Begleiterin:

[67] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 126.
[68] Adnan, *To Write in a Foreign Language*.
[69] Montazami, „Etel Adnan – Einen Fluss schreiben“, S. 75.

> That was a time when poetry became, for a few years, the only religion which has no gods and dogmas, no punishments, no threats, no hidden motivations, no commercial use, no police and no Vatican. It was an open brotherhood open to women, men, trees and mountains.[70]

Schließlich folgt die große Befreiung in den gemalten Schriftzeichen der Leporellos. Diese jeweiligen Ankunftssprachen sind auf eine Weise gastlich, ohne, dass Adnan darin endgültig und dauerhaft eine Heimat findet; sie ist und bleibt überall Gast. Ein Gast ohne Reue:

Die Gastlichkeit einer Sprache kann wie jeder Gast-Zustand nur temporär sein, nur ein Malen auf Arabisch; man kann, im Wortsinn des Bildes, nicht für immer Gast bleiben: Man wird angestammt oder man geht. Gleichzeitig ist man freilich immer und überall nur Gast. Zwischen diesen Polen muss man es aushalten.

> What can I say of the fact that I do not use my native tongue and do not have the most important feeling that as a writer I should have [...]? It is like asking what I would have been if I were somebody else. [...] There are a growing number of writers who use an „international“ language, like English, who use in fact another language than their own because of history, or because of exile, or because of personal taste.[71]

Es gibt für Etel Adnan gute Gründe dafür: „This century told us too many times to stay alone, to cut all ties, never to look back, to go and conquer the moon: and this is what I did. This is what I do.“[72] Die polemogene Wirkung der Nationalsprachen, Mythen, Erzählungen, Identitäten – diese in der allgemeinsten Struktur angelegte Wirkung – gibt Anlass zur Überwindung in einem approximativen universellen Medium. Das kann keine universelle Lösung für alle Individuen sein, aber die individuelle und über sich hinausweisende, universelle Lösung der Bezeugenden.

überwinden, transzendieren?

4.6 Die Überwindung der Auto-Heteronomie?

> Die Einsprachigkeit des Anderen wäre zunächst diese Souveränität, dieses Gesetz, das zweifellos vonanderswoher gekommen ist, aber auch und zunächst die Sprache selbst des Gesetzes und das Gesetz als Sprache. Seine Erfahrung wäre offensichtlich autonom, denn ich muß über dieses Gesetz reden und es mir aneignen, um es zu verstehen, als ob ich es mir selbst geben würde. Aber es bleibt notwendigerweise – so will es das Wesen eines jeden Gesetzes im Grunde – heteronom. Der Wahnsinn des Gesetzes siedelt seine Möglichkeit auf Dauer im Herd dieser Auto-Heteronomie an.[73]

[70] Adnan, *To Write in a Foreign Language*.
[71] Ebd.
[72] Ebd.
[73] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 68.

Wer sich eine Sprache aneignet, tut dies scheinbar autonom, nach einem eigenen Gesetz. Aber jede Sprache kommt durch einen Anderen, jedes Gesetz durch eine 'fremde' Sprache zu einem. (Derartige) Paradoxien lassen sich niemals überwinden, sie lassen sich nur – um einen systemtheoretischen Begriff zu entlehnen – *entparadoxieren*[74], was aber naturgemäß zu neuen (nur temporär verschobenen) Paradoxien führt.

αὐτονομία: Eigen-Gesetzlichkeit oder Selbst-Gesetzgebung; jedes Gesetz ist aber hetero|nom; jedes Begehren, jeder Wille ist von außen herangetragen. Aber nur das verinnerlichte wird wirksam. Die Dichotomie zu ernst zu nehmen führt in eine Lüge der scheinbaren Verantwortung oder der scheinbaren Verantwortungslosigkeit.

Jede Sprache bleibt von einem Fremden gegeben und muss – um wirksam zu werden – einverleibt, an | ge | eignet werden. Nur dadurch kommt es zu einer (temporalisierten) Ausgleichung von Eigenartigkeit und Allgemeinheit, von purer Subjektivität und Anschlussfähigkeit, auch von Autonomie und Heteronomie.

Nun ist Adnans Kunst auf den ersten Blick eine schöne, elegante, beständige Lösung für dieses Problem: Sie malt auf Arabisch, kann die Zeichen ohne den Ballast nutzen, gleichsam auf das Tödliche und Vernichtende des Ballasts hinweisen, aus sicherer Distanz; sie ist autonom und heteronom zugleich, wie es gerade gebraucht wird. Und wirklich ist diese Lösung sehr elegant und vielleicht für Adnan optimal. Eine perfekte Prothese, deren fremde Herkunft sich ignorieren lässt. Ein *eigentümliches* Instrument, Sensorium, Vokabular, das als Kunst und im Raum der Kunst *anschlussfähig* bleibt.

Wie könnten mich Ereignisse berühren, wenn sie völlig unlesbar wären? Muss etwas lesbar sein, um es zu verstehen – oder damit es das Ereignis überhaupt „gibt"? Unlesbar als un-an-eigen-bar? Wie lesbar ist „Allawn wa Alrasm"?

Aber freilich entpuppt sich auch diese Lösung – es wurde angedeutet – als Scheinlösung. Denn jede(r) hat nur eine Sprache, und die ist nicht die seine/ihre. Auch Malen ist eine Sprache, wie Simone Fattal explizit in Bezug auf Etel Adnan zu verstehen gibt: „Das Visuelle ist eine Sprache, die man lernen muss, wie man Französisch oder Spanisch oder Deutsch lernt."[75] Folglich ist auch diese Sprache mindestens zu Teilen heteronom, gegeben, fremd. Es gibt keine Lösung.

Der Protagonist von Kafkas „Vor dem Gesetz": Ist nicht auch er in einer scheinbaren Verantwortung, die er nicht übernimmt, nie übernehmen konnte; ein Ausdruck der auto-heteronomen Paradoxie, und deren Opfer?

[74]Vgl. etwa Jahraus u. a., *Luhmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition)*, S. 128.

[75]Fattal, „Malen als pure Energie", S. 17.

5 Ausblick: Die ursprüngliche Prothese und ihre Evolution

Es ist nichts zu wollen: Eine Prothese wird niemals einwachsen und Teil des Leibes werden; eher schon wird der Leib zur Prothese, denn der kulturellen und damit immer schon kolonialen[76] Überformung des Leibes als Körper ist schwer zu wiederstehen. Unser Begehren weist auf einen kulturalisierten Körper – Natur lässt sich nur als Naturalisierung begehren.

Aber eine Prothese entwickelt sich in ihrem Raum fort; sie (wird) variiert, sie (wird) selegiert und bewahrt sich doch 'ihren Charakter' (eine evolutionäre Retention?), auch wenn er zeitweilig oder für immer nicht mehr erkennbar sein mag. Variation passiert durch Zufälle wie durch Intention; durch empfundene Notwendigkeit und kontigent. Schriften, Sprachen, Farben, Bilder; Bewegtes, Statisches, Musikalisches[77]; Virtuelles und Materielles: Die Prothese der Sprachen ist vielfältig erweiterbar, ob man nun das Visuelle oder das Gesprochene zugrunde legt und „erweitert" denkt.

Prothese: Was erweitert sie?

Aber Prothese bleibt Prothese. Sprache bleibt Prothese. Sie ist damit auch niemals eine „Heimat", eine Ausgangssprache, eine eigene; sie ist und bleibt eine Ankunft, eine fremde. Kann sie nun gastlich sein? Die Poesie tritt wohl an, genau das auszuloten und zu bezeugen. Nicht im Sinne: „Wir gewähren dir Gastfreundschaft, also benimm dich nach unseren Regeln", sondern: „Wir alle sind Gäste in einer Sprache, die wir begrenzt gestalten können, die aber uns immer schon gestaltet; und wir haben es noch dazu so unbequem, dass wir das wissen können".

[76] Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 46.

[77] Adnan vergleicht das Zusammenspiel der Medialitäten in ihren Arbeiten mehrfach mit Musik, z.B.: „The response to the interplay of themes and variations, so essential to music, the awareness of pure compositional values, become here major concerns of both music and the folded painted book, which, by the way, in multiplying the possibilities of combinations of different ‚pages', opens up for music itself infinite temptations of modular combinations and recurrences." Etel Adnan, „The Unfolding of an Artist's Book", in: Schulz u. a., *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher*, S. 542.

6 Abbildungen

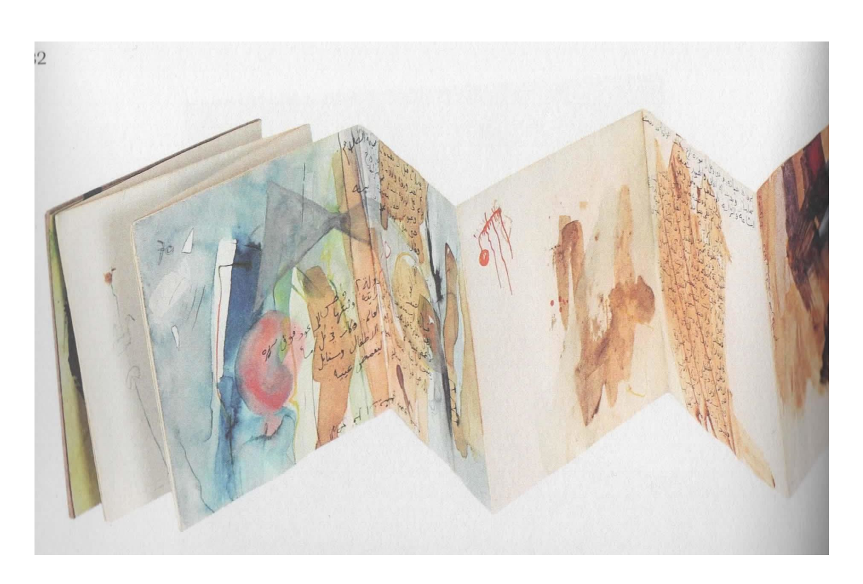


Abbildung 1: Allawn wa Alrasm: Detail 1. Vgl. Delot, Mühling und Gaensheimer, *Etel Adnan*, S. 132–33

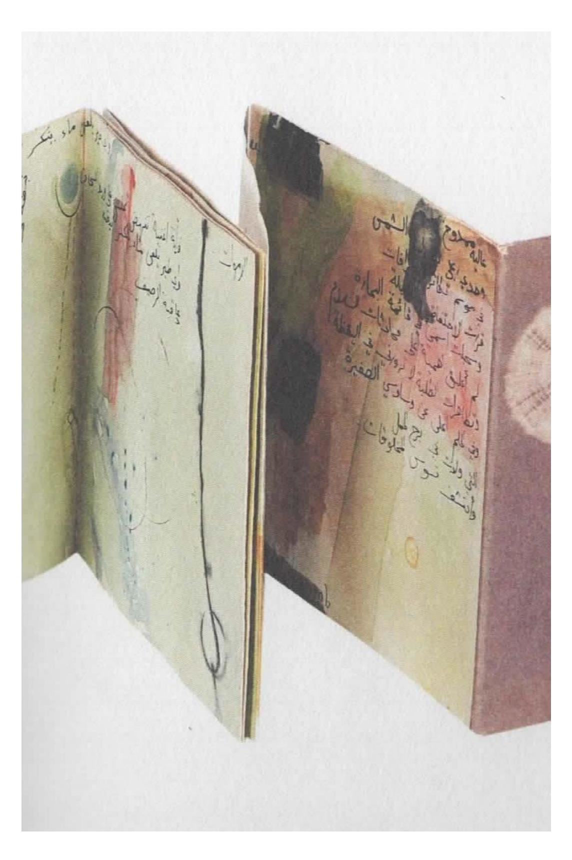


Abbildung 2: Allawn wa Alrasm: Detail 2. Vgl. Delot, Mühling und Gaensheimer, *Etel Adnan*, S. 132–33



Abbildung 3: Allawn wa Alrasm: Detail 3. Aufnahme des Lenbachhauses.

7 Literatur

Adnan, Etel. *To Write in a Foreign Language*. 1985. URL: http://www.epoetry.org/issues/issue1/alltext/esadn.htm (besucht am 22. 01. 2023).

Beßen, Kathrin und Vietmeier, Melanie. „Das Leben ist eine Reise – Etel Adnans Leporellos“. In: *Etel Adnan. Katalog zur Ausstellung*. 15. Okt. 2022.

Blume, Michael. *Ohne Sem und Japheth kein Jesus – christlicher Antisemitismus | 12.2.1*. 20. März 2022. URL: https://worthaus.org/mediathek/ohne-sem-und-japheth-kein-jesus-christlicher-antisemitismus-12-2-1/ (besucht am 28. 02. 2023).

Delot, Sebastien. „Eine Vielfalt an Bezügen – Etel Adnan zwischen den Sprachen und Kulturen“. In: *Etel Adnan. Katalog zur Ausstellung*. Hrsg. von Sebastien Delot, Matthias Mühling und Susanne Gaensheimer. Hirmer Verlag GmbH, 15. Okt. 2022.

Delot, Sebastien, Mühling, Matthias und Gaensheimer, Susanne. *Etel Adnan*. Hirmer Verlag GmbH, 15. Okt. 2022. 208 S. ISBN: 3777440566. URL: https://www.ebook.de/de/product/42698963/etel_adnan.html.

Derrida, Jacques. *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. 1996.

Fattal. „Malen als pure Energie“. In: *Etel Adnan. Katalog zur Ausstellung*. Hrsg. von Sebastien Delot, Matthias Mühling und Susanne Gaensheimer. Hirmer Verlag GmbH, 15. Okt. 2022.

Flood, Finbarr Barry und Necipoğlu, Gülru. *A Companion to Islamic Art and Architecture*. Wiley, 20. Juni 2017.

Jahraus, Oliver u. a. *Luhmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (German Edition)*. J.B. Metzler, 2012, S. 471. ISBN: 9783476023681.

Kareem, Mona. *Unlocking Arabic: the Art and Poetry of Etel Adnan*. 20. Feb. 2017. URL: https://blog.lareviewofbooks.org/literature/unlocking-arabic-art-poetry-etel-adnan/ (besucht am 21. 01. 2023).

Montazami, Morad. „Etel Adnan – Einen Fluss schreiben“. In: *Etel Adnan. Katalog zur Ausstellung*. Hrsg. von Sebastien Delot, Matthias Mühling und Susanne Gaensheimer. Hirmer Verlag GmbH, 15. Okt. 2022.

Naef, Silvia. „Painting in Arabic: Etel Adnan and the Invention of a New Language“. In: *Manazir Journal* (1. Okt. 2019). (Besucht am 21. 01. 2023).

Prangè, Gregoire. „Chronologie“. In: 2022.

Scappettone, Jennifer. „'Fog is My Land': A Citizenship of Mutual Estrangement in the Painted Books of Etel Adnan". In: Hrsg. von Georgina Colby. Edinburgh University Press, 1. März 2020.

Schulz, Christoph Benjamin u. a. *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher: Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und bildender Kunst*. 26. Okt. 2021. DOI: 10.46586/rub.154.130. URL: https://omp.ub.rub.de/index.php/RUB/catalog/book/154 (besucht am 06. 03. 2023).